

Alfonso X El Sabio

1221-1284

Las Cantigas de Santa María

Vol. II

Códice Rico, Ms. T-I-1

Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

DIRECCIÓN CIENTÍFICA Y COORDINACIÓN DEL PROYECTO

LAURA FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ
JUAN CARLOS RUIZ SOUZA

PRÓLOGO

INÉS FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ

ESTUDIOS

CARLOS DE AYALA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

LAURA FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

STEPHEN PARKINSON
UNIVERSITY OF OXFORD

ELISA RUIZ GARCÍA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

MANUEL PEDRO FERREIRA
CESEM/FCSH, UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

JUAN CARLOS ASENSIO PALACIOS
ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA DE CATALUÑA

ÁLVARO SOLER DEL CAMPO
PATRIMONIO NACIONAL

JOSÉ LUIS CASADO SOTO
MUSEO MARÍTIMO DEL CANTÁBRICO

M^a LUISA MARTÍN ANSÓN
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

LAURA RODRÍGUEZ PEINADO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

M^a VICTORIA CHICO PICAZA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

ROCÍO SÁNCHEZ AMEIJERAS
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FRANCISCO PRADO-VILAR
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

ALEJANDRO GARCÍA AVILÉS
UNIVERSIDAD DE MURCIA

JUAN CARLOS RUIZ SOUZA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



COLECCIÓN SCRIPTORIUM



PATRIMONIO NACIONAL

Madrid 2011



TESTIMONIO
COMPAÑÍA
EDITORIAL

QUASI LIBER ET PICTURA
ESTUDIO CODICOLÓGICO DEL MS. T-I-1 DE LA RBME

ELISA RUIZ GARCÍA
LAURA FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID





TIEMPOS MODERNOS

SAN BERNARDO DE CLARAVAL (†1153) afirmaba en una carta a su corresponsal que en esa época los “*libri volant*”¹. El perspicaz autor manifestaba mediante una imagen parlante que por entonces los manuscritos eran elaborados en abundancia, reproducidos con rapidez y, además, circulaban por doquier.

Con anterioridad Hugo de San Víctor (†1141) había ya descrito qué tipo de lectura había que practicar para alcanzar un mayor provecho de la operación y conseguir plasmar el contenido en nuestra mente, siguiendo la técnica de aprendizaje del *ars memoriae*. A la luz de esos intereses hay que valorar las múltiples indicaciones materiales que el manuscrito incorpora en esta época. El pasaje dice así:

“En verdad, sirve mucho para fijar algo en la memoria que, cuando leamos libros, procuremos imprimir en nuestra mente, gracias a la capacidad de crear imágenes, no sólo el número y el orden de los versos y frases, sino también el propio color, la forma, el sitio y la posición de las letras, dónde vimos escrito esto y aquello, en qué parte, en qué lugar estaba colocado (arriba, en el medio, abajo), en qué color vimos el trazado de la letra inicial o la superficie decorada del pergamino. Yo, por mi parte, considero que no hay nada que aproveche más para estimular la memoria”².

La enorme importancia adquirida por el libro queda patente en un bellísimo poema compuesto unos años más tarde por Alain de Lille (†1202), en el que literalmente se dice:

1. *Epistulae* 189 1854, col. 355.

2. *De tribus maximis circumstantiis gestorum*. Escrito hacia 1130: *Multum ergo ualet ad memoriam confirmandum ut, cum libros legimus, non solum numerum et ordinem uersuum uel sententiarum, sed etiam ipsum colorem et formam simul et situm positionemque litterarum per imaginationem memoriae imprimere studeamus, ubi illud et ubi illud scriptum uidimus, qua parte, quo loco (supremo, medio uel imo) constitutum aspeximus, quo colore tractum litterae uel faciem membranae ornatem uidimus. Ego puto ad memoriam excitandam etiam illud non nichil prodesse*. Todas las traducciones de los textos latinos son nuestras.

“Toda criatura del mundo
como un libro y una pintura
para nosotros es, y un espejo.
De nuestra vida, de nuestra muerte,
de nuestra condición, de nuestra suerte
una fiel representación es”³.

El poeta establece un juego especular, de resonancia horaciana, entre el ser humano y el libro, lo cual denota un sentimiento de identificación y un punto de referencia hacia lo que ese producto fabril suponía en el entramado cultural del momento.

Estas ideas, unidas a una sensación de estar viviendo un momento histórico de cambio en todos los órdenes de la existencia, eran compartidas por muchos letrados. Prueba de ello es la presencia del vocablo *modernus* (<*modus hodiernus*⁴) en contextos muy diversos, que van desde el razonamiento lógico hasta las invenciones técnicas pasando por la música (*Gaudet brevitate moderni*). Las personas cultivadas creían disfrutar de una situación privilegiada. No obstante, también reconocían que era cierta la afirmación de Bernardo de Chartres (†1126-1130) sobre su condición de enanos apoyados en los hombros de gigantes⁵ en lo que respecta al legado recibido de las generaciones anteriores.

Frente a esta actitud mental generalizada en grupos minoritarios, conviene recordar la vigencia de otros principios por su incidencia posterior en la etapa alfonsí. Se trata, por ejemplo, de la doctrina de las dos espadas⁶, la cual pretendía establecer los límites de la actividad política en el plano de los fundamentos ideológicos del poder. Tal planteamiento será difundido ampliamente a través de numerosos manuscritos jurídicos, transmisores de presupuestos legales formulados en su origen en la universidad de Bolonia y, posteriormente, difundidos por toda la Cristiandad. Los libros de Derecho constituyeron un material indispensable que sentaron las bases de la estructura social y de las instituciones fundamentales de la época. Estos conceptos teóricos quedan bien reflejados en una bellísima inicial historiada (*H*) que representa a las figuras de un papa en la parte superior de la letra y de un rey en el registro inferior. La primacía del poder espiritual queda establecida por su posición espacial. Ahora bien, los dos personajes aparecen unidos mediante una tira de pergamino que simboliza un texto legal. Ambos lo sostienen con sus manos. El gesto indica una postura común de observancia y sustentación de los principios jurídicos que el libro transmite (fig. 1).

3. *Omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est, et speculum.
Nostrae vitae, nostrae mortis,
nostri status, nostrae sortis
fidele signaculum.*

4. Se trata de un neologismo que aparece citado por primera vez en el siglo VI. Es un legado del bajo latín.

5. Véase JEAUNEAU 1967.

6. Tradicionalmente vinculada a las figuras del papa Gelasio I y al emperador de Oriente Anastasio I (s. V).



Fig. 1. Graciano, *Decretum* (c. 1175). Troyes, BM, Ms. 103, f. 11r.

La creencia, universalmente admitida, de dos pilares políticos coexistentes se enriqueció luego con la idea plenamente medieval de la sucesión de los imperios. En este caso, la apoyatura teórica tenía un fundamento teológico basado en algunos pasajes de la Biblia. Por ejemplo, en uno de ellos, se narra que Daniel había pedido a Dios que le revelase el significado del sueño del rey Nabucodonosor, cosa que sucedió a través de una visión nocturna. Al despertar, el profeta prorrumpió en alabanzas y entre otras cosas dijo: “Él [Dios] cambia tiempos y edades, destrona y entroniza a los reyes”⁷. La transferencia del poder real (*translatio imperii*) de una mano a otra dependía del comportamiento del gobernante. El texto bíblico a continuación reza: “Él da sabiduría a los sabios y ciencia a los expertos”⁸. En definitiva, Dios es también quien otorga estos bienes y permite la posibilidad de renovar los saberes (*dictare vs. scribere*).

LA SECULARIZACIÓN DE LOS MANUSCRITOS

Ciertamente, entre los últimos años del siglo XII y las primeras décadas de la centuria siguiente se introdujeron cambios sustanciales en el proceso de producción de los libros. Causas determinantes fueron el fenómeno generalizado de la “urbanización”, como consecuencia de la creación de núcleos de población fuera del ámbito rural, y la importancia progresiva de los laicos como sujetos sociales activos. Por razones de espacio, vamos a enumerar sucintamente los principales factores que operaron la transformación de los productos transmisores de la cultura escrita:

7. Dn. 2, 21: *Ipse [Deus] mutat tempora et aetates, transfert regna atque constituit.*

8. Dn. 2, 21: *Ipse [Deus] dat sapientiam sapientibus et scientiam intelligentibus disciplinam.*

- Tratamiento de nuevas temáticas.
- Incorporación paulatina de lenguas vernáculas.
- Desplazamiento de los lugares de producción habituales.
- Nacimiento de los talleres a expensas de los *scriptoria* monásticos.
- Cambio en el estatuto social de los profesionales que intervenían en la industria libraria⁹.
- Innovaciones técnicas, gráficas e icónicas.
- Introducción del papel como soporte.
- Existencia de un público laico en vías de expansión.
- Ampliación del número de ejemplares producidos como consecuencia de una mayor demanda de lectores potenciales.
- Extensión de la tipología libraria en función de los contenidos y el poder adquisitivo de los destinatarios.
- Afianzamiento de las técnicas aplicadas en la forma de dar a conocer el mensaje verbal del autor.
- Etc.

El penúltimo punto del listado requiere una aclaración. En esta época se alternan los métodos de transmisión de los textos, hecho de gran interés para nosotros ya que afecta simultáneamente al dominio de la composición y de la difusión¹⁰. El léxico latino empleado registra diversas expresiones: *dictare*, *pronuntiare*, *legere ad pennam* y *dare ad pennam*, entre otras. Las dos primeras formas no son neologismos, pues están bien testimoniadas en la Antigüedad, pero ahora adquieren una nueva vitalidad.

El verbo *dictare* es semánticamente ambiguo puesto que encerraba valores distintos. En su primera acepción significa “componer”, “redactar”. En tales contextos el autor formula verbalmente su mensaje de manera interiorizada (*dictat*) en el proceso de creación. El resultado de la acción puede quedar fijado por él sobre unas tablillas enceradas por cuanto está confeccionando el borrador autógrafo de la obra. En un segundo momento la misma persona u otra procederá a “copiar” (*scribere*) en limpio ese texto, en cuyo caso se establece una clara distinción de significados entre los dos términos (*dictare* vs. *scribere*).

Una segunda acepción del verbo en cuestión equivale a “componer en alta voz” (*dictare*). Esta modalidad es muy frecuente en la época. La operación exige la presencia de un amanuense que toma nota (*notare*) y reproduce (*excipere*) lo que el autor expresa en privado. Luego, el receptor del mensaje expresado o una tercera persona copiará en limpio ese texto. Este procedimiento fue muy utilizado. Baste con citar los casos de san Bernardo o santo Tomás de Aquino, quienes practicaron habitualmente este método de exposición oral de sus textos¹¹.

9. Quienes serán en lo sucesivo tildados de *illiterati et uxorati*. ROUSE y ROUSE 2000.

10. Un planteamiento muy genérico del asunto se encuentra en CANFORA 2002.

11. El hecho de que un escritor afamado no siguiese este procedimiento era interpretado como una prueba inequívoca de su modestia. Tal comportamiento se atribuye, por ejemplo, a san Alberto Magno de quien se afirma lo siguiente: “*Tantae siquidem humilitatis erat ut ea, quae dictabat* (componía), *propriis manibus frequenter scripto mandaret*”, *Alberti Magni super Matthaeum*; *Alberti Magni Opera omnia* 1987, XXI, pars I, p. VII.

Una tercera vía contempla la acción de expresar el autor un mensaje verbal en público. En tal caso el verbo *dictare* significa “transmitir oralmente”. Un oyente, encargado de realizar la tarea o bien de forma espontánea, procederá a tomar notas de manera abreviada por imposibilidad de reproducir la secuencia hablada en su literalidad. Luego ese material será completado, con o sin revisión del autor, y posteriormente difundido a través de una versión escrita. El procedimiento fue muy utilizado para reproducir las actuaciones de personajes ilustres u oradores afamados. Tal método fue aplicado para registrar los sermones y, posteriormente, para dejar constancia de las enseñanzas de los grandes maestros universitarios. Se trata de una práctica antigua. Hay un testimonio de Esmaragdo que la describe puntualmente:

“Como yo me dedicase a enseñar la gramática de acuerdo con la capacidad de mis conocimientos, algunos [oyentes] comenzaron a reproducir de manera espontánea lo que habían oído y a traspassarlo de las tablillas de cera a unos folios de pergamino, de tal manera que lo que ellos habían percibido en total libertad por sus oídos, gracias a la asistencia a la lectura [del texto], lo pudiesen retener de manera más perdurable”¹².

Esta técnica fue conocida con el nombre de *reportatio*.

Otra acepción del verbo *dictare* consiste en la práctica que hoy podríamos llamar de traducción simultánea. Por ejemplo, el papa Inocencio III (1198-1216), de fausta memoria, describía de la siguiente manera su predicación en la fiesta de santa María Magdalena: “*quosdam sermones ad clerum et populum, nunc litterali, nunc vulgari lingua, proposui et dictavi*”¹³. En la ocasión el pontífice fue trasladando del latín al italiano un sermón de san Gregorio Magno.

Los testimonios citados evidencian el carácter polisémico de la voz *dictare*. Tan sólo el contexto nos permite captar su auténtico significado y reconstruir el trámite seguido en el proceso de escritura del mensaje del autor:

Acepciones del término *dictare*

1. Componer: El autor realiza un borrador autógrafo > Copia en limpio hecha por el propio autor o un amanuense.
2. Componer en alta voz y en privado: Un amanuense toma notas y reproduce el mensaje del autor > Versión en limpio.
3. Transmitir un mensaje oralmente en público: Un oyente toma apuntes > Redacción de una versión > Difusión de una versión escrita, revisada por el autor o bien sin su intervención.
4. Traducir simultáneamente un texto redactado en otra lengua: Un amanuense escribe la versión improvisada > Difusión de una versión escrita revisada por el autor o bien sin su intervención.

12. *Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis*, vol. 68, C 35: *Cum secundum intellectus mei capacitatem grammaticam fratribus traderem, coeperunt aliqui audita libenter excipere et de tabellis in membranulis transmutare, ut, quod libenter auribus hauserant, frequentata lectione, fortius retinerent.*

13. Pasaje citado por BATAILLON 1980, pp. 23-24.

El término *pronuntiare* también puede encerrar distintos significados, pero en la mayoría de las ocasiones remite a la idea de una dicción cuidada, siguiendo las reglas de la oratoria, en la que las palabras son emitidas con corrección y lentitud con vistas a facilitar su reproducción escolar en el curso de la enunciación. El verbo correspondiente a esta acción es *recitare*, en cambio *declarare* supone la introducción de un comentario.

Una expresión de interés, que aparece frecuentemente mencionada en los estatutos de las universidades, es *legere ad pennam*, la cual alude al método de enseñanza aplicado. El sintagma suele ir completado por un adverbio que indica el ritmo de elocución del maestro. La voz *tractim* supone una dicción lenta del docente, de tal manera que pueda el escolar tomar nota de la explicación; en cambio, la palabra *raptim* es utilizada en los cursos magistrales, en los cuales se impedía escribir con el fin de que el estudiante prestase la máxima atención a la argumentación expuesta.

La locución *dare ad pennam* servía para designar la materia que sería impartida mediante dictado para evitar la corrupción del texto o la inserción de errores.

Otro aspecto que merecería un extenso comentario es el concepto de autoría. En ningún caso deberemos aplicar nuestros esquemas mentales sobre teoría literaria a la hora de juzgar una obra medieval. Por un lado, hay que tener en cuenta las etimologías propuestas para el término que designa al creador¹⁴; por otro, conviene subrayar el enorme peso que tuvo la noción aristotélica de la *causa efficiens*, asunto glosado en los prólogos académicos¹⁵. En la época se distinguían varios intervinientes en el proceso de gestación de una obra. En los casos más simples se establecían tres niveles:

- Dios, de quien depende la inspiración y quien otorga el principio de *auctoritas* a lo expuesto.
- La persona que emite el mensaje verbalizado, responsable de lo que se afirma en el texto.
- La persona que registra literalmente o bien da forma definitiva a dicho mensaje expresado por el autor humano.

En los casos en los que la obra en cuestión hubiese sido objeto de comentarios o existiesen versiones anteriores, se tenía en cuenta estas intervenciones, reales o supuestas, de tal manera que la autoría se convertía en una cadena de nombres sucesivos y en un grado de participación fluido. Es innecesario recordar que el concepto de originalidad no era un valor en alza.

Estas disquisiciones léxicas nos permiten reconstruir el proceso de creación de las obras y los medios puestos en práctica para difundir los textos. Los testimonios citados se encuentran dispersos en piezas de temática religiosa y en fuentes universitarias mayoritariamente, pero debemos conjeturar que la metodología de trabajo fue muy similar en otros géneros literarios.

Para cerrar este apartado mencionaremos dos imágenes tópicas. La primera representa al rey David en trance de componer unos salmos. Colaboran en la tarea unos músicos y unos copistas. Todos ellos desempeñan una función “autorial”, según los cánones de la época (fig. 2a y b). La segunda

14. Véase, por ejemplo, CHENU 1927. Se trata de un punto de arranque necesario, a pesar de su veteranía.

15. Véase MINNIS 1988.



Fig. 2 a y b.
Salterio benedictino.
 Saint Remy de Sens?
 (c. 842-850). Angers,
 BM, Ms. 18, ff. 13v-14r.



Fig. 3.
Biblia de Étienne Harding. Cîteaux
 (c. 1109-111). Dijon, BM, Ms. 14, f. 56r.

escena representa al rey Salomón entronizado y situado debajo de un arco trilobulado. Con una de sus manos toca lo que parece ser un rótulo desplegado, cuyos extremos están sostenidos por cinco figuras situadas a ambos lados del monarca (fig. 3). Resulta dudoso interpretar el significado del mensaje visual plasmado. ¿Autoría compartida? ¿Transmisión del texto? Dejando a un lado los valores simbólicos que estos dos personajes bíblicos encarnan por su condición de monarcas de distinto y, a veces, contrapuesto signo, merece la pena resaltar la presencia de algunos elementos que establecen un código referente al iconograma de un rey autor, con independencia de que el atributo libro sea más o menos adecuado a su persona.

A estas alturas de la exposición, resulta obvio mencionar la corriente humanística que se desarrolló en la duodécima centuria, pero, asimismo, queremos manifestar que, a nuestro juicio, es poco conveniente establecer una fractura entre este sustrato intelectual y el sucesivo y potente movimiento filosófico que responde al nombre de escolasticismo. El legado cultural precedente no se destruyó, sino que se transformó con el paso del tiempo, como afirma con justeza la ley de Lavoisier en referencia a la materia.

TIPOLOGÍA DE LOS MANUSCRITOS

La conjunción de los factores hasta aquí mencionados enriqueció el panorama de la manuscritura de manera notable. Cada ejemplar presentaba una geometría variable ya que era el fruto de la aplicación de unos criterios seleccionados dentro de los protocolos codicológicos vigentes en la época. Los contenidos podían discurrir por el cauce del latín o bien mediante una lengua vernácula. La elección no siempre era factible. En cuanto al ropaje material del manuscrito, dependía de la función a que se destinase. Baste con citar el libro de aparato, de disfrute cortesano, frente al libro de mano, el registro o el cartapacio, versiones modestas y utilitarias de uso cotidiano.

Desde el punto de vista temático cabe distinguir dos grandes apartados tipológicos: el uno comprende las formas librarias consagradas por el uso; el otro contiene aportaciones nuevas o modalidades en vías de expansión:

a) Tipos tradicionales:

- Libros litúrgicos
- Libros espirituales
- Libri artium*

b) Tipos nuevos o reinterpretados:

- Libros de conocimientos diversos: Tratados científicos y/o profesionales
- Libros de ficción: Obras de entretenimiento
- Libros de textos universitarios: la *pecia*
- Libros de la memoria:
 - Cartularios
 - Obituarios
 - Anales y crónicas
 - Legendarios y *libelli*
- Etc.

Los componentes del primer grupo no merecen ningún comentario en la presente ocasión. En cambio, es oportuno traer a colación algunos rasgos de tipos registrados en el apartado siguiente. Particularmente novedosos son los manuscritos transmisores de textos universitarios para los que proponemos la denominación de “libros de pupitre” como título genérico. La Iglesia

encarnaba el *sacerdotium* y ostentaba la hegemonía en las instituciones académicas durante el período fundacional de las universidades. Por tanto, en ese medio se idearon los nuevos procedimientos tendentes a crear versiones múltiples y correctas de los autores programados. Se trata de un asunto bien conocido y sobre el que hay una extensa bibliografía¹⁶. La novedad más interesante, desde el punto de vista de nuestro interés, consiste en la aplicación de un sistema de copia reglado a partir de cuadernos independientes que reproducen un *exemplar*-base. Esta técnica rompe con la idea del códice unitario e introduce el principio de trabajar con cuadernos independientes o *peciae*. Respecto de la obra de las *Cantigas* aquí editada, interesa subrayar el conocimiento que tenía Alfonso X sobre este tipo librario. De hecho, hay un documento, otorgado por el monarca con fecha de 8 de mayo de 1254, en el que se estipula el pago de cien maravedíes a un estacionario¹⁷. Luego, se recoge esta práctica *in extenso* en el título XXX de la Partida II. Se trata de una lectura obligada por ser, además, el testimonio legal más antiguo conocido sobre este tipo de edición académica. Como ya se anticipó, la modalidad de libro de pupitre hay que ponerla en relación con la técnica de la *reportatio*.

A partir de la segunda mitad del s. XI se observa un interés creciente en la sociedad por dejar constancia por escrito de los hechos. Se trata de un fenómeno que afectaba sobre todo a las personas que encarnaban algún tipo de poder. Los productos que se fueron creando para satisfacer tal necesidad fueron diversos, pero todos presentan un denominador común, de ahí que hayamos propuesto considerarlos como una categoría y designarlos con el nombre genérico de “libros de la memoria”. Como es sabido, el cartulario es una colección de documentos transcritos por los destinatarios de los mismos a causa de su especial significado para los interesados. Esta clase de libro comienza a elaborarse fuera de la Península Ibérica en el siglo XI y se generaliza en el XII¹⁸, época en la que se introduce en nuestra geografía por influencia francesa. La manera de organizar el contenido no responde a un criterio fijo. En algunas instituciones se pueden encontrar dos versiones de un mismo cartulario: uno, puramente administrativo, más fidedigno en sus versiones, y otro, solemne y fastuoso. Entre los ejemplares hispanos hay algunos que forman parte de este segundo grupo, tanto por el contenido documental – donaciones y privilegios a favor de las respectivas instituciones – como por la rica decoración miniada que ofrecen¹⁹. La elaboración de estos manuscritos lujosos se debería a una intencionalidad política y propagandística. No eran obras para ser leídas, sino para ser esgrimidas como prueba y suscitar un sentimiento de emulación entre los poderosos. Fueron piezas hechas con un sentido utilitario para obtener beneficios y consolidar derechos, auténticos o de pretensión. Por tal motivo, los ejemplares suelen presentar muchos errores de copia y, a veces, la manipulación voluntaria de algunos textos.

16. El primer investigador que trató este asunto fue el benemérito J. Destrez. Sus puntos de vista han sido matizados por autores posteriores. Véase, en particular, un artículo de su discípulo FINK-ERRERA 1977 y BATAILLON 1989.

17. ESPERABÉ ARTEAGA 1914, p. 61.

18. Los principales centros de producción fueron Francia e Italia.

19. A esta categoría pertenecen los *Tumbos de Compostela*, el *Libro de los Testamentos* de Oviedo y el *Libro de las Estampas* de León. Los tres ejemplares se producen en zonas geográficas próximas y en un corto espacio de tiempo: primero Oviedo (en tiempos de Urraca, hija de Alfonso VI), luego Santiago y, por último, León.

En su origen está el desarrollo de la idea de Purgatorio y la creencia de la eficacia de la oración para acortar la estancia en el mismo. Asimismo, contribuyó al establecimiento del obituario la extensión de la práctica testamentaria. Se trata de un tipo de libro administrativo y litúrgico. Nace en el siglo XII, cuando se pasa de las simples noticias necrológicas a añadir datos referentes a las fundaciones de aniversarios. En tales libros se registraban los nombres de las personas que habían asegurado la celebración de aniversarios mediante el otorgamiento de mandas consistentes en bienes, y cuyas rentas servían para remunerar a los religiosos encargados de cumplir con esas obligaciones²⁰.

Los anales y crónicas son una variedad de libro que se documenta desde fechas anteriores, pero que cobra mucho auge en esta época. Por ser un género narrativo bien conocido no nos detenemos en él²¹.

Por último, el legionario es un tipo de libro relacionado con el género histórico, pero a lo divino²². Contiene material hagiográfico en el que predomina el interés por la vida de santos, sus *gesta*²³ y/o milagros. Esta clase de obras es el resultado de una compilación de textos tradicionales pre-existentes y, por tanto, abunda el anonimato. A partir del siglo XIII, este rasgo disminuye pues hay autores que componen nuevas versiones hagiográficas. Los correspondientes manuscritos reciben el nombre de *legendae novae*²⁴. Los *libelli* constituyen un subgénero dentro de la categoría del legionario. Son piezas o cuadernos independientes que transmiten textos reservados a un solo santo o bien a una categoría específica de hechos, por ejemplo, un legionario dedicado a los apóstoles o a una serie de milagros, etc.

La modalidad libraria del legionario puede ofrecer algún parentesco con el contenido desarrollado en las *Cantigas*, obra compuesta por una colección de poemas narrativos de carácter hagiográfico. El modelo tipológico descrito quizá nos permita conjeturar que el proceso de gestación de la obra alfonsí y la composición de los manuscritos de aparato conocidos hayan sido el resultado de una serie de fases sucesivas, en lo que respecta al concepto de autoría y el acopio del material textual, probablemente organizado en forma de *libelli* independientes. Tal vez esta técnica de trabajo subyace como sustrato en la espléndida versión aquí editada. Cada composición tiene una extensión propia, lo cual ha supuesto romper con un esquema básico de impaginación, pero, al mismo tiempo, se ha creado un protocolo para tratar cada unidad siguiendo un plan armónicamente establecido. Ciertamente, se trata de una pieza perfectamente organizada en su estructura y muy cuidada en todos los pormenores materiales, gráficos e icónicos.

20. Normalmente los ejemplares de esta categoría contenían también un calendario, un martirologio o una regla de la comunidad ya que las secuencias correspondientes a la fecha del día eran leídas en el oficio de Prima o bien en el Capítulo.

21. Autores como Jiménez de Rada (1170-1247) y Lucas de Tuy († 1249) ilustran bien esta tendencia.

22. Esta modalidad deriva directamente del leccionario del Oficio, obra que comprende todas las lecturas del año litúrgico y se caracteriza porque el texto aparece dividido en *lectiones* por los copistas. En la versión remodelada se eliminan estas articulaciones para darle mayor unidad a la pieza literaria y, al mismo tiempo, se potencian los aspectos narrativos y novelescos del asunto tratado.

23. O *passiones* en el caso de los mártires.

24. Ni que decir tiene que la *Legenda aurea* de Jacopo da Varazze ejemplifica esta modalidad.

Una lectura morosa del código produce el efecto de que la *intentio auctoris* no era solamente alabar a la Virgen María, sino también mostrar²⁵, a través de sencillas historias, las dos vías de actuación que tiene ante sí el ser humano: Dichoso el que supo elegir el camino del bien con mente lúcida e infeliz quien buscó otra senda. Este dilema lo planteó Boecio con un magnífico verso de gran eficacia conativa: “Esta fábula a ti te concierne”²⁶.

ESTUDIO CODICOLÓGICO

El trabajo codicológico que presentamos a continuación se basa en la llamada codicología descriptiva o codicografía, “rama de la codicología que centra su campo de acción en el análisis de los elementos materiales discernibles en los manuscritos”²⁷. Analizaremos por lo tanto todos aquellos elementos que puedan aportar información sobre la gestación del manuscrito, el método de trabajo aplicado, así como la fortuna del ejemplar²⁸.

LA ENCUADERNACIÓN

De las primitivas encuadernaciones alfonsíes aparentemente no nos ha llegado ninguna original, por lo que no tenemos una referencia material en este sentido²⁹. No obstante en el caso del *Código Rico* contamos con una breve reseña documental que nos puede orientar en este aspecto. En la descripción de ciertos libros pertenecientes al fondo librario de la Corona que se encontraban en el Alcázar de Segovia y fueron inventariados en 1503³⁰ y 1505, aparecen algunos manuscritos de Alfonso X. Entre ellos destaca la descripción que se hace del *Código Rico*, en ese momento depositado en la mencionada sede, junto con otros importantes ejemplares de la Cámara Regia, como el *Libro del axedrez, dados et tablas*, el *Libro de las formas et las ymágenes*, y la *Estoria de España*. En el inventario se proporcionan ciertos rasgos de la encuadernación que el manuscrito tenía en ese momento:

25. De acuerdo con la vocación pedagógica del monarca a lo largo de toda su producción.

26. *Philosophiae Consolationis libri quinque*, III, 12, v. 52: *Vos haec fabula respicit*.

27. RUIZ GARCÍA 2002, p. 26.

28. Los datos de conjunto del scriptorium así como las referencias concretas del manuscrito están recogidos en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 2010 (1), pp. 61-94.

29. El único libro que tal vez conserve parte de la encuadernación original de la época se trata de un epistolario localizado por Teresa Laguna en los fondos de la biblioteca capitular de Sevilla, Ms. 57-6-28, que fue identificado como parte de los libros litúrgicos que Alfonso X entregó a la capilla hispalense. Éste estaba encuadernado con tapas de madera forradas de terciopelo carmesí con una chapa de plata repujada con la heráldica castellano-leonesa. La chapa original de una de las tapas se perdió, quedando tan sólo el rastro de los enmarques, y en 1516 el platero Martín de Oñate llevó a cabo una réplica enriquecida con otros motivos, una cruz de San Andrés decorada con cuadrifolios góticos. Tal vez la chapa primitiva con la heráldica castellano-leonesa se correspondiera con la encuadernación original que la pieza pudo tener en época de Alfonso X. LAGUNA PAÚL 2001 (1), p. 251; 2009 (1), p. 128.

30. 1503, noviembre. Segovia. Inventario de los bienes muebles existentes en el Tesoro del Alcázar de Segovia, al cargo de Rodrigo de Tordesillas, hecho por el secretario Gaspar de Gricio por mandato de Isabel la Católica. AGS, PR, leg. 30-6, ff. 64r-72v. ZARCO 1929, pp. 453-461 (Apéndice I); RUIZ GARCÍA 2004, p. 289.

“Otro libro de marca mayor en pergamino, de lengua portuguesa, que son los Milagros de nuestra Señora, con unas **coberturas de cuero colorado, con cinco bollones de latón de cada parte, que se cierra con dos correones**, a partes apuntado de canto llano”³¹.

La encuadernación descrita en este inventario es la que vemos representada en múltiples ocasiones a lo largo de los *Códices de las Historias*, y se repite en otras entradas correspondientes a libros coetáneos, por lo tanto un tipo de encuadernación habitual en ese momento, lo que parece indicar que pudiera corresponderse con la encuadernación original del manuscrito. A su llegada al Monasterio de San Lorenzo el *Códice Rico* recibió una encuadernación escurialense que borró toda huella de la encuadernación original. La nueva, posiblemente ejecutada por Pedro del Bosque³², se realizó siguiendo las pautas generales de la Biblioteca, y gracias a la descripción que de ella hizo Paz y Meliá³³ para la edición de la Academia podemos saber exactamente como era:

“La encuadernación es de gruesa tabla forrada de cuero. En las tapas, triple recuadro, formado por simples filetes en seco, lleva inscrito en losange, en cuyo centro hay las parrillas, también en seco. Tuvo el canto dorado”.

Dicha encuadernación, debido a su mal estado³⁴, cuando se restauró el manuscrito en el año 1976 fue sustituida por otra con las mismas características formales³⁵ (fig. 4), de badana de color marrón con la parrilla impresa a hierro seco en el centro³⁶, y con los característicos cortes dorados. En la contratapa actual encontramos una nota pegada que se encontraba en el mismo lugar y que fue descrita por Paz y Meliá: “Pasa del fol. 149 al 151, y se cree que falta una cantiga. Id. del fol. 39 al 41, falta la cantiga 40. Al fin faltan 5 cantigas. Tiene 193 cantigas”³⁷. A continuación contamos con 2 hojas de guarda modernas en pergamino, aunque en origen tan sólo contase con una en papel grueso, de nuevo descrita por Paz, hoy desaparecida sin dejar rastro, en cuyo verso una nota manuscrita identificaba la obra: “Cantigas y milagros de Santa María en lengua portuguesa, digo en Gallego, por el Rey don Alonso el Sabio. Está descabalado”. Es probable que esta anotación fuese realizada por el bibliotecario escurialense a su llegada a la sede, Benito Arias Montano, al igual que las que actualmente son visibles en el f. 4r: “Parece por la historia del Rei don Alfonso el 10, Hijo del Rey don Fernando el 3º hazerse mención deste libro llamandole libro de las Cantigas

31. Item 113 del Inventario de 1503.

32. A este encuadernador le correspondió la misión de encuadernar los fondos escurialenses durante los 40 años que estuvo al servicio de Felipe II.

33. La descripción de Paz y Meliá formaba parte de la edición de las *Cantigas* que llevó a cabo la Real Academia de la Lengua. *Cantigas* 1889, pp. 39-41.

34. Ya Zarco señala en su descripción que estaba muy estropeada. ZARCO 1932, p. 112.

35. Gracias a una etiqueta que se conserva en la contratapa posterior ha quedado constancia de este proceso: “Centro Nacional de Restauración de Libros y Documentos. Restaurado su interior. Encuadernación muy deteriorada; ha sido sustituida por otra similar. Nº de Reg.: 2.314. Julio, 1976”.

36. El exlibris de la parrilla que vemos actualmente es el motivo antiguo reutilizado en la encuadernación moderna.

37. Por el tipo de escritura parece una nota moderna, posiblemente correspondiente al análisis del manuscrito de cara a su estudio para la edición de la Academia. La numeración a la que se refiere no se corresponde con la numeración actual, trazada en lápiz en el margen superior derecho del recto de los folios, posiblemente ejecutada en el marco de la restauración del libro.



Fig. 4. Encuadernación actual del manuscrito.

de Nuestra Señora y del Libro del Tesoro y General Historia”. De la misma mano, un poco más abajo “Reinó este dicho rei don alfonso 35 años, començo a reinar, año 1252”.

EL MATERIAL

Todos los manuscritos alfonsíes están ejecutados en un pergamino de buena calidad, bien trabajado, sin grandes diferencias entre el lado del pelo y el lado de la carne³⁸. Se cumple sistemáticamente la *Ley de Gregory* o de la coloración uniforme de la doble página³⁹, y sólo en aquellos casos en que no es así, está motivado por una laguna textual y una consecuente alteración de la

38. La piel del animal, aunque esté muy bien trabajada, presenta ciertas diferencias entre el lado exterior, denominado lado del pelo, que normalmente presenta una coloración más oscura y puede exhibir pequeños puntitos debido a los poros de la propia piel, y la cara interior, denominada lado de la carne, que es de color más claro y homogéneo, y de textura muy lisa.

39. Este principio eminentemente estético consiste en disponer los bifolios de un cuaderno de tal manera que siempre coincidan visualmente el lado del pelo o el lado de la carne. Para lograrlo se sitúa un bifolio, con el lado del pelo o de la carne hacia arriba, y a continuación se superpone otro sobre él de tal manera que coincidan sus lados; se repite el proceso tantas veces sea necesario para formar el cuaderno siempre manteniendo este criterio. De esta manera el libro abierto siempre mantendrá un color homogéneo en las dos páginas. Este procedimiento que fue contemplado escrupulosamente desde el principio en la elaboración libraria fue formulado por primera vez por Gaspar René Gregory en 1885, de ahí que se nombre como *Ley de Gregory*.

estructura del manuscrito. El *Códice Rico* es una obra de marca mayor, realizado en pergamino de buena calidad, formado actualmente por 256 folios, aunque tal y como evidencia el esquema de su estructura⁴⁰, en origen contó con un número mayor, 4 folios que han desaparecido a lo largo del manuscrito, 8 folios más al principio, y posiblemente otro cuaternión al final del código, por lo tanto 276 folios aproximadamente.

LA ESTRUCTURA

Los manuscritos del *scriptorium* alfonsí se confeccionaron a partir de cuadernos realizados mediante bifolios independientes, y no mediante el sistema de plegado⁴¹. El formato habitual de cuaderno utilizado es el cuaternión, por lo tanto cuatro bifolios – ocho folios. Éste se usa de forma sistemática en todos los manuscritos del *scriptorium*, y sólo se abandona en aquellas ocasiones en las que la disposición textual o el material disponible invita a utilizar otro tipo de cuaderno.

En el caso del *Códice Rico* contamos con 33 cuadernos, el primero de ellos un binión, y el resto son cuaterniones. No obstante como ya hemos mencionado resulta evidente la pérdida de folios tanto al principio como al final del manuscrito. Recogemos a continuación las anomalías que refleja el esquema de cuadernos del Ms. T-I-1:

1. El inicio del manuscrito, el índice, se encuentra mutilado, y tan sólo hemos conservado un cuaderno de 4 folios, un binión, en los que se han recogido las entradas del índice desde la cantiga CXLI a la CC, y el prólogo. Analizando los registros recogidos en cada uno de los folios del índice, 10 en cada caso, podemos estimar que tendríamos al menos 7 folios más al principio, que han desaparecido. Es probable por lo tanto que nos falte un cuaternión completo al inicio, cuyo primer folio o bien estuviera en blanco, actuando a modo de guarda, o se hubiera destinado para algún texto o motivo que desconocemos.
2. En el cuaderno nº 8 falta un folio completo, f. 58b, correspondiente al texto y la imagen de la cantiga XL.
3. En el cuaderno nº 26 contamos con un folio en blanco fruto de la restauración que se llevó a cabo en 1976, correspondiente con un folio sustraído, el f. 201b. En el recto de dicho folio se encontraba el segundo folio iluminado de la cantiga CXLV, y el inicio del texto de la cantiga CXLVI.
4. En el cuaderno 27 falta el bifolio central completo, ff. 205b-206b, el primero correspondiente al texto completo e imagen de la cantiga CL, y el segundo correspondiente al texto completo de la cantiga CLI.

40. Véase “Esquema de cuadernos”, p. 143.

41. “Se designa con el término bifolio a la pieza rectangular que se utiliza como unidad básica para la construcción de un cuaderno. El bifolio se dobla por el medio originando un pliego de dos folios. El cuaderno o fascículo tiene un número variable de bifolios: singulión, binión, ternión, cuaternión, quinión, senión, septerno o septeniión y octerno u octoniión”. RUIZ GARCÍA 2002, pp. 145-146.

5. En el f. 256v se interrumpe abruptamente el texto de la cantiga CXCV, por lo tanto, estimando el número de cantigas distribuidas por cuaderno que oscila entre 5 y 7, es lógico suponer que falta un cuaderno completo al final del manuscrito.

EL SISTEMA DE ORDENACIÓN DE CUADERNOS

En el escritorio regio se utilizaron las dos fórmulas habituales para la ordenación de los cuadernos: reclamos y signaturas. Estos recursos eran fundamentales para la última fase de la producción del libro, su ordenación y encuadernación. Debido a que los cuadernos hasta ese momento se interpretaban como unidades independientes, era necesario establecer algún sistema que posteriormente posibilitara la colocación secuencial de los mismos.

En el *Códice Rico* se utiliza la signatura. Ésta consiste en un signo con carácter secuencial, puede ser alfabético o numérico, en ocasiones fórmulas mixtas, que se coloca al principio o al final del cuaderno para marcar su orden. Tiene su origen en fechas muy tempranas⁴², y se convirtió tanto en el ámbito oriental como occidental en un recurso constante. En los *scriptoria* latinos la fórmula habitual fue la de utilizar numerales romanos al final del cuaderno, en el margen inferior del último folio, en el ángulo derecho en un primer momento, y desplazado hacia el centro a partir del siglo VII, aunque ya en el siglo V este uso se combinó con la ordenación alfabética. A partir del siglo X la signatura se desplazó al margen inferior del primer folio del cuaderno, incluso podía aparecer de forma duplicada, al principio y al final. En nuestro manuscrito la fórmula utilizada es la de la secuencia alfabética, apareciendo la letra, a simple vista, al final de cada cuaderno en el ángulo inferior derecho (fig. 5). Debido al refilemado al que han sido sometidos muchos de estos manuscritos por las reencuadernaciones posteriores, estos elementos no siempre se han mantenido visibles, y de hecho en el Ms. T-I-1 hemos perdido muchas signaturas, contando únicamente hasta el cuaderno nº 12. En éste la signatura aparece tanto al principio como al final del cuaderno, se trata de la letra “L”, por lo que podemos pensar que esa fuera la fórmula utilizada⁴³.

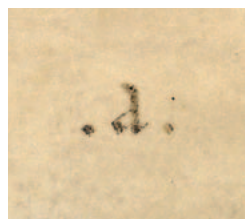
Salvo en los manuscritos de las *CSM* y en el *Libro de los juegos* en los que se utiliza la signatura, en el resto de las obras del *scriptorium* se utilizó el reclamo de forma sistemática. Éste consiste en la palabra o palabras que se escriben en el margen inferior del último folio de un cuaderno y que se corresponden con las primeras palabras del cuaderno siguiente. No es extraño que en manuscritos con la complejidad icónica que tienen estos ejemplares, se sustituyera el uso del reclamo por el de la signatura, mucho más efectivo en este sentido, ya que muchos de sus folios son exclusivamente de representación figurativa, desprovistos de texto, por lo que resulta lógico buscar otra referencia de ordenación más allá de la que nos proporciona la secuencia textual. Además en estos manuscritos debemos suponer que intervinieron un número mayor de agentes en su definición final, por lo que este sistema proporcionaba un mayor control de los cuadernos⁴⁴.

42. Su uso está ya documentado en el *Codex Sinaiticus*, siglo IV. RUIZ GARCÍA 2002, p. 165.

43. En el *Libro de los juegos* también contamos con la presencia de signaturas, en este caso numéricas, al principio y al final del cuaderno.

44. Para mayor información de los sistemas de trabajo del *scriptorium* alfonsí véase FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 2010 (1), pp. 61-88.

Fig. 5.
Signatura alfabética al
final del cuaderno, f. 12v.



LA IMPAGINACIÓN O *MISE EN PAGE*

Una vez fabricados los cuadernos de forma genérica, se procedía a plantear la disposición textual del libro, y diseñar la impaginación del mismo, que condicionaría las posibles variantes de la estructura del libro. Este proceso consistía en “definir un diseño adecuado al tipo de manuscrito proyectado”⁴⁵. Se debían tener en cuenta por lo tanto múltiples factores, como la naturaleza del texto, el público lector al que iba dirigido, el aparato icónico, el tipo de escritura, la necesidad de glosas... No sabemos quien llevaba a cabo dicha labor, quien establecía los criterios estéticos para adecuar plenamente el contenido al continente, y si existían ya modelos preestablecidos que podían servir a modo de guía dependiendo del tipo de texto, pero indudablemente existía esta fase previa, cuyo principal objetivo era el de optimizar la organización de la página, y siempre con una clara intención estética, en la que la búsqueda del equilibrio de los elementos, tanto textuales como icónicos, era el objetivo fundamental⁴⁶.

45. RUIZ GARCÍA 2002, p. 179.

46. Existen estudios en los que se han presentado diferentes fórmulas para establecer los modelos que determinaron la impaginación de los manuscritos medievales. Cuatro fueron los sistemas de ordenación que marcaron la definición visual de la página, por lo tanto la relación del escrito con respecto al folio, así como de sus elementos decorativos: el rectángulo áureo, el de Pitágoras, un rectángulo proporcional creciente o el conocido como “canon secreto”. Para un desarrollo de estas fórmulas de organización de la página véase: RUIZ GARCÍA 2002, pp. 180-190; MANIACI 2002, pp. 101-117; AGATI 2003, pp. 221-241; Para una aproximación a la problemática general de la *mise en page* véase: MARTIN y VEZIN 1990. Dado que los manuscritos conservados han sido en su mayor parte manipulados, reñilados, algunos excesivamente, no podemos establecer conclusiones fidedignas en este sentido.

En el caso del *Códice Rico*, la impaginación ideal del manuscrito sería la de reservar el verso de un folio para el poema con su correspondiente música, y el recto del siguiente para la narración visual del mismo. De esta manera con el libro abierto se podría complementar y enriquecer la lectura textual con la visual pudiéndose percibir todos sus elementos de forma conjunta. No obstante debido a la variable extensión de los poemas esta estructura ideal se vio alterada prácticamente al inicio del manuscrito, ya que en la cantiga IV, al ocupar el poema 2 folios, queda la imagen desplazada y descontextualizada de su narración. En los 13 primeros cuadernos, hasta el folio 107, esta disociación entre el texto y la imagen que lo acompaña es constante, y tan sólo en 25 casos de 72 se produce la relación necesaria⁴⁷. A partir de ese momento la proporción aumenta siendo minoría los casos en los que se altera la relación texto-imagen. Al observar el esquema del manuscrito la sensación que produce es la de un perfeccionamiento del método de trabajo en el que se precisa el encaje de las cantigas en función de los parámetros de comprensión lectora de conjunto, pero también en clave de equilibrio estético.

Caso aparte en esta relación texto-imagen son las cantigas quinales, cuyo contenido es mayor aumentándose por lo tanto el número de folios dedicados al texto, que oscilan entre 2 y 6⁴⁸, pero en las que se mantiene la fórmula fija de 2 folios dedicados a las imágenes (fig. 6). En este tipo de cantiga sí se mantiene una fórmula fija e inamovible, los dos folios están diseñados como si fueran un díptico, por lo tanto siempre ocupan la secuencia verso – recto. Independientemente de la extensión que tengan los poemas anteriores o posteriores, la impaginación de las imágenes de las cantigas quinales es siempre la misma, lo que indica que la estructura general del manuscrito se ha realizado en función de este elemento.

En relación a las cantigas quinales es necesario destacar un elemento: se ha cometido un error a la hora de establecer el programa icónico de una de ellas ya que la nº CLXXXV ha sido concebida como una cantiga narrativa, por lo tanto con un único folio iluminado, y la CLXXXVII sin embargo dispone de 2 para el desarrollo de su narrativa visual. Este error viene igualmente reflejado en el índice, realizado a posteriori como es habitual. Sin embargo en el *Códice de los Músicos* el orden de estas dos cantigas se ha realizado correctamente, intercambiándose sus posiciones. Este error posiblemente se debiera a que los modelos de los poemas escritos en los *rotuli* no disponían de una numeración asignada, y aunque el poema hubiera sido designado adecuadamente como cantiga quinal para su copia, el hecho de no estar numerado habría bastado para colocarlo en posición equivocada⁴⁹. La numeración de las cantigas se llevaría a cabo en la última fase de la realización del manuscrito, cuando éste ya estuviese unificado y preparado para ser encuadernado, situándola en la parte superior de los folios a modo de título corriente, por lo que hasta ese momento el error no pudo ser detectado, sin contar para entonces con capacidad para corregirlo ya que afectaría a las cantigas anteriores y posteriores.

47. Cantigas I, II, III, IX, X, XIII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXIII, XXXIII, XLIII, XLIII, XLVII, XLVIII, LI, LII, LIII, LXIII, LXIII, LXVI, LXVII, LXVIII, LXVIII, LXX.

48. Nos referimos en este caso a una cara del folio, recto o verso, no al folio completo. Cantigas LV, CV, CXXXV, CXLV, CLV, CLXV, CLXXXVII (185): 2 folios; cantigas V, XXV, CXXV, XCV, CLXXV: 3 folios; cantigas XXXV, XLV, LXV, LXXV, LXXXV, 4 folios; cantiga CXV: 5 folios; cantiga XV, 6 folios.

49. La problemática de este error ha sido estudiada por PARKINSON 2000 (3), pp. 260-261.



Fig. 6.
Ejemplo de cantiga
quinal. CSM,
cantiga LXXXV,
Ms. T-I-1, RBME,
ff. 125v-126r.

Para llevar a cabo materialmente el diseño de impaginación planteado, previamente se procedía a señalarlo a través de las perforaciones y el pautado.

PERFORACIONES

Una vez establecido el diseño, el primer paso era marcar una serie de puntos estratégicos para poder trazarlo posteriormente. Estos orificios servían como referencia para realizar la rejilla que delimitaba la disposición de todos los elementos de la página, tanto el texto, la ubicación de las iniciales, el espacio disponible para glosas, los títulos corrientes...

En el *Códice Rico*, como en el resto de los manuscritos alfonsíes, el refilamiento de sus folios ha eliminado la información que pudiera encontrarse en el margen exterior de los mismos, por lo que no hemos conservado posibles perforaciones en esa posición, quedando únicamente alguna muestra de perforaciones en el margen inferior. No obstante hemos conservado 3 perforaciones en el ángulo de la caja de pautado que sirven para definir el espacio destinado a la orla de los folios iluminados (33,4 x 23,4; listón de la orla 0,9 cm). Estas perforaciones son visibles incluso en los folios destinados únicamente a texto, lo que indica que su realización se llevaba a cabo de forma conjunta, bien por cuadernos o por bifolios plegados. Igualmente resultan visibles perforaciones coincidentes con la intersección de las viñetas, que siempre tienen la misma medida (10 x 10 cm), lo que invita a pensar en algún tipo de plantilla que se utilizara para llevar a cabo las marcas.

Las perforaciones han sido realizadas con un punzón.



Fig. 7.
Ejemplo de distribución del poema utilizando un modelo de 2 columnas de texto. CSM, cantiga III, Ms. T-I-1, RBME, f. 7v.

Fig. 8.
Ejemplo de distribución del poema utilizando un modelo de 1 columna para el pentagrama y 2 para el poema. CSM, cantiga CXXXV, Ms. T-I-1, RBME, f. 189v.

PAUTADO

En lo que respecta al texto, nos encontramos con un pautado muy variado, que se adapta a cada folio según la necesidad del texto y del pentagrama. Por este motivo prácticamente no encontramos perforaciones asociadas al pautado de texto y música, y tan sólo las tenemos vinculadas a la orla, único elemento que se repite de forma sistemática. No obstante en cada cantiga el texto y su música correspondiente se distribuyen por todo el folio para que la altura de la caja de pautado siempre sea la misma, coincidiendo con la altura de la orla, y que no se generen espacios en blanco, o éstos sean del menor tamaño posible. Para lograrlo se utilizan múltiples modelos de organización de texto y música a partir de 2 columnas (figs. 7 y 8), pero también tenemos muchos ejemplos de 1 columna (fig. 9). Independientemente del modelo utilizado siempre nos encontramos con las mismas líneas de texto, 44, y 45 líneas rectrices. Stephen Parkinson⁵⁰ ha estudiado las variantes que puede tener un poema para adaptarse al espacio disponible, ya que en muchos casos se prescinde del estribillo para ahorrar líneas de texto, o por el contrario se desdoblan frases para cubrir 2 líneas. Esta capacidad de manipulación del texto permitía a los copistas, a partir de unas sencillas indicaciones, adaptar el escrito al diseño sin apenas dejar blancos, y sin apenas recurrir a motivos decorativos de relleno, o que estos tuvieran una presencia muy reducida.

A pesar de no tener un modelo de pautado unitario, sí podemos establecer unas características generales para su definición. Se utiliza el trazado en lápiz de plomo, como es habitual en esta cronología, aunque en algunos folios el trazo se ha realizado de forma tan sutil que no es perceptible a simple vista. Curiosamente en el índice el pautado ha sido realizado a punta seca. En el caso del pentagrama el pautado ha sido perfilado con tinta roja posteriormente. Se utiliza un

50. PARKINSON 2000 (2) y 2007.



Fig. 9.
Ejemplo de distribución del poema utilizando
un modelo de 1 columna de texto. *CSM*, cantiga
XXXV, Ms. T-I-1, RBME, f. 50v.

modelo sencillo fundamentado en una caja de pautado marcada por cuatro líneas maestras mayores dobladas, con un intercolumnio normalmente triple, también formado por líneas mayores. Como hemos dicho la caja de pautado se articula por 45 líneas rectrices, y el texto siempre se inicia en la segunda línea rectriz⁵¹. Se utilizan líneas marginales para ubicar el título corriente.

En el caso de la orla siempre se repite el mismo diseño, el espacio rectangular dividido en 6 viñetas, salvo la 1ª cantiga. En las intersecciones se alojan las representaciones heráldicas castellano-leonesas. Las medidas son siempre las mismas, y las variantes que encontramos están vinculadas con los patrones decorativos de la orla, que oscilan entre diseños florales y formas geométricas, aunque siempre manteniendo una línea decorativa similar⁵², así como la misma paleta cromática. La única variación que encontramos en la orla se encuentra en el cuaderno nº 3, en la que se ha introducido un cuadrado con motivo heráldico en el medio del espacio destinado al *título* que acompaña las viñetas de las cantigas VI, X y XI (fig. 10), y la aparición del águila Staufen en las cantigas IIII, V, VI y XI. El resto de los ejemplos no presentan ninguna variante.

Lamentablemente no conocemos la designación de la figura encargada de realizar la distribución del texto en función de los parámetros elegidos, en este caso la preeminencia de las cantigas

51. Por el contrario en el periodo altomedieval, llegando incluso a la primera mitad del siglo XIII, la práctica habitual es la de empezar la escritura en la primera línea de pautado. KERR 1985.

52. La única orla que presenta un motivo decorativo un tanto diferenciado es la del f. 87v.



Fig. 10.
Variante con un
elemento heráldico en
el espacio destinado al
título de la viñeta. *CSM*,
cantiga VI, Ms. T-I-1,
RBME, f. 19v-4.

quinales en secuencia verso – recto, y la relación texto – imagen de tal manera que nunca haya texto de más de una cantiga en el mismo folio. No obstante, dado que estamos hablando de una adecuación física de un texto preexistente a un espacio definido, es lógico pensar que esta función fuera desempeñada no por los responsables intelectuales de los poemas, sino por la figura o figuras que actuaran a modo de coordinadores del escritorio, por lo tanto los responsables de la adecuación material del contenido intelectual. En este sentido el texto que nos proporciona el colofón de la IV parte de la *General Estoria* resulta de máximo interés ya que se menciona un equipo de escribanos dirigidos por una figura principal encargada de firmar la obra, con la siguiente fórmula:

“Yo Martín Pérez de Maqueda, escriuano de los libros de muy noble rey don Alfonso [...] escriuí este libro con otros mis escriuanos que tenía por su mandado”⁵³.

Dada la naturaleza del trabajo que implicaba la impaginación cuyo objetivo consistía en adecuar contenido y continente siguiendo un patrón estético preestablecido, podría ser lógico que le correspondiera al jefe de escribanos realizarla. A él le correspondería, a partir de los borradores previos, distribuir las cantigas a lo largo de los folios para que fueran copiadas por los otros copistas. Estas indicaciones se realizarían de forma discreta para ser canceladas al final del proceso, bien al ser raspadas o al refilearse el ejemplar para ser encuadernado, pero afortunadamente algunas de ellas han pervivido permitiéndonos establecer el método de trabajo a seguir. Uno

53. IV parte de la *General Estoria*, BAV, Ms. Urb.lat.539, f. 277r.

de los manuscritos que mayor información nos proporciona en este sentido es el *Códice de los Músicos*. Por ejemplo, en el f. 106r, en el margen interno, se aprecia una nota de mano cursiva, poco cuidada, en la que leemos: “de vergonna nos guardar”, el inicio de la cantiga del mismo folio. De nuevo la encontramos en el f. 107r, y lo más probable es que sucediera con todas, pero después, o bien eran raspadas o se refileaban, o quedaban ocultas en el lomo interior al ser encuadernado el volumen.

Además de las notas de organización que ya hemos comentado, en los manuscritos son perceptibles notas de corrección, realizadas a posteriori, fruto del cotejo del manuscrito con el modelo original. Por ejemplo, en el f. 85r de E, vemos en la parte superior derecha una pequeña nota, en escritura coetánea aunque más cursiva, una frase que hace referencia a la que se ha raspado y corregido en el texto de la columna a: “e polos saluar que seer marteuado”. Esta nota no se ha borrado porque se encuentra prácticamente en el borde, por lo que desaparecería al refilear el ejemplar para la encuadernación, pero en otros folios, como el 87r, pequeñas notas marginales han sido raspadas a la altura de renglones que también han sido modificados en el texto. Es probable que esta labor también le correspondiera al escribano jefe, encargado no sólo de la distribución del texto a lo largo de los folios del manuscrito, sino también de su cotejo y corrección.

Este proceso se llevaba a cabo con gran precisión y cuidado, siendo sólo perceptible al examinar con atención los manuscritos originales. No obstante las correcciones textuales que apreciamos en los manuscritos del escritorio alfonsí son mínimas en relación a la cantidad de texto escrito, siendo una prueba más del método de trabajo a partir de borradores en los que se depuraba el contenido, volcándose en el código la versión definitiva.

INICIALES

En lo que respecta a las iniciales con decoración de filigrana, su tipología está en la línea de la producción libraria europea, aunque bien es cierto, existen matices comunes que conforman una tipología diferenciable y en cierto modo adscribible al entorno alfonsí⁵⁴. El cuerpo de la letra se realiza como inicial simple o desnuda⁵⁵ o siguiendo la tipología de taracea⁵⁶, y se combina con decoración de rasgueo en finos trazos, tanto en el espacio interior definido por el cuerpo de la letra, como en prolongaciones hacia arriba y hacia abajo de la misma. Esta decoración consiste en roleos

54. En su estudio sobre *Mudejar ornament in manuscripts* Frances Spalding quiso aplicar a estas iniciales la tipología de “mudejar” al considerarlas fruto de la influencia islámica en el reino castellano. SPALDING 1953. No obstante esta tipología no es exclusiva del ámbito hispano, ya que aparece también en el entorno francés, inglés o italiano. Ciertamente adquieren una personalidad muy destacada en el periodo alfonsí, pero no considero que debamos entenderlas como fruto de una fusión con la tradición islámica. Patricia Stirneman ha estudiado esta tipología en la producción francesa y Alexander en los manuscritos ingleses. STIRNEMANN 1990; ALEXANDER 1978.

55. Aquella que, careciendo de fondo, de encuadre y de adornos, se distingue por su tamaño, forma o color. RUIZ GARCÍA 2002, p. 277.

56. Aquella que muestra las partes plenas del esqueleto divididas longitudinalmente en dos mitades por una línea ondulada, quebrada o escotada, ofreciendo cada una de ellas un color diferente. RUIZ GARCÍA 2002, p. 278.

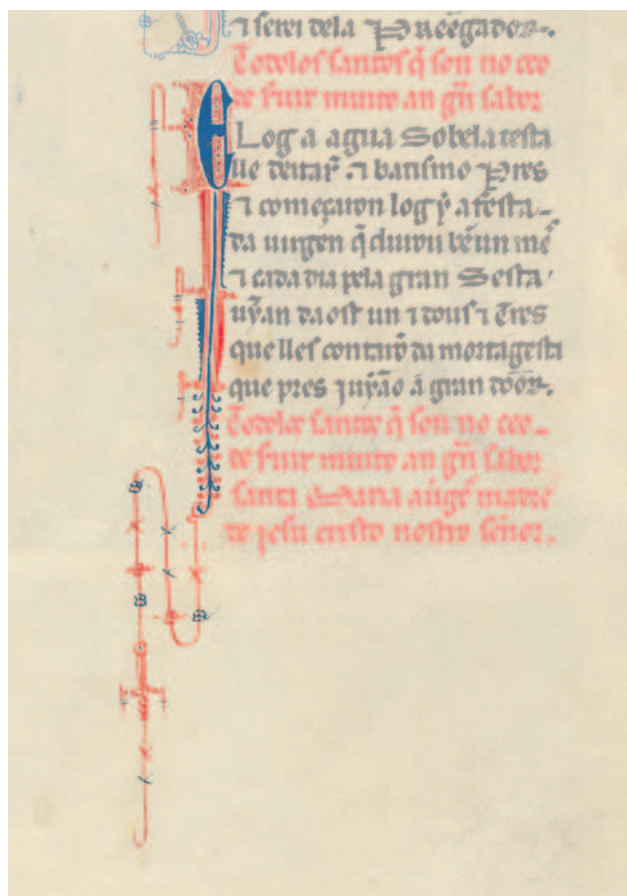


Fig. 11.

Ejemplo de inicial con decoración de filigrana. Mano 1, 3 primeros cuadernos. CSM, Ms. T-I-1, RBME, f. 11r.

y decoración de palmeta, enriquecida por motivos diferenciados tales como tallos de guisante⁵⁷, motivo de sierra⁵⁸, pequeñas aspas, motivos flordelisados o plumeados⁵⁹.

Dentro de las características generales, se pueden identificar manos individualizadas que participan en varios manuscritos. En el caso del *Códice Rico* encontramos al menos 2 manos diferenciadas, y una tercera mano que actúa de forma puntual en el f. 4r.

La primera aparece en los 3 primeros cuadernos, ff. 4v-20v (salvo el índice y el f. 4r). Este rubricador hace uso constante de los filamentos curvos cortados por pequeñas aspas, botones, plumeados, dientes de sierra... (fig. 11). Es una tipología muy presente en los manuscritos científicos anteriores, especialmente en el *Libro del saber de astrología* y el manuscrito de contenido tabular de la Biblioteca del Arsenal, e igualmente la encontramos en el *Códice de Florencia*.

La segunda mano es la predominante en el manuscrito, ya que se puede apreciar en el resto de la obra. Sigue siendo una tipología de inicial de filigrana, e incluso utiliza algunos motivos iguales, dientes de sierra, tallo de guisante, plumeados (desaparecen las aspas y los botones cortando los

57. Utilizaremos este término para definir las decoraciones de filamentos en espiral.

58. Pequeñas secuencias de superficies dentadas, alternado rojo y azul.

59. Motivo que imita la disposición de una pluma, con una línea central que sirve a modo de eje, de la que parten filamentos hacia ambos lados, trazados en oblicuo con respecto al eje central.

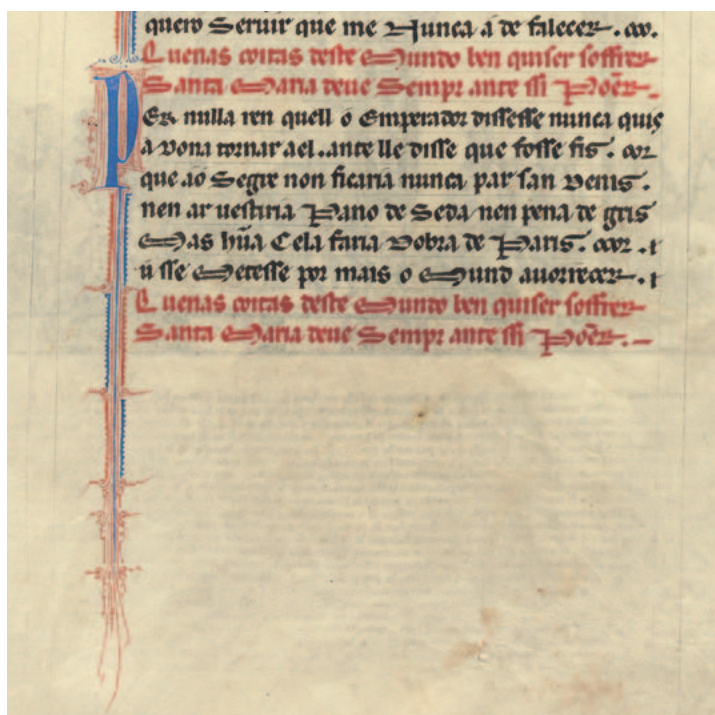


Fig. 12.
Ejemplo de inicial con decoración de filigrana.
Mano 2. CSM, Ms. T-I-1, RBME, f. 26r.

filamentos), pero su decoración es predominantemente vertical, sin filamentos que sobresalgan, poniendo el énfasis decorativo en las prolongaciones de las iniciales que se extienden por el margen inferior (fig. 12), y en algunas prolongaciones curvas que surgen aleatoriamente de la parte superior de las letras.

La tercera mano está únicamente presente en el f. 4r, y aunque perpetua los modelos precedentes, su patrón decorativo es distinto, al igual que las tintas que utiliza para llevar a cabo las iniciales.

El otro modelo es la inicial de tipo vegetal, cuyo cuerpo y decoración está compuesto por elementos vegetales como tallos carnosos y hojas de diferentes tipos⁶⁰. En ocasiones presenta la tipología de inicial habitada, al aparecer en su interior animales fantásticos, mascarones, y en ocasiones alguna representación figurativa. Este tipo de inicial únicamente está presente en el *Lapidario*⁶¹ y en los *Códices de las Historias*.

ILUMINACIÓN Y TÉCNICA PICTÓRICA

La técnica pictórica utilizada en el taller regio es responsable en gran medida de parte del encanto de estos códices, y fundamental en la materialización de los mismos. Ya se ha mencionado el carácter plural de los artistas que trabajaron para el rey, la necesidad de entender la producción alfonsí como el resultado de la participación de figuras de diferentes procedencias, “un arte de corte”,

60. Para una mayor información sobre esta tipología de inicial véase el estudio paleográfico del presente volumen.

61. Para un estudio exhaustivo de las iniciales en el *Lapidario* véase FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 2010 (1), pp. 315-428.



Fig. 13.

Pan de oro aplicado a la arquitectura y algunos objetos metálicos. *CSM*, cantiga XIII, Ms. T-I-1, RBME, f. 23r-1.

como apuntó acertadamente Ana Domínguez, por lo tanto con un bagaje estilístico y técnico distinto. Sin embargo, encontramos ciertos elementos recurrentes que otorgan a los manuscritos alfonsíes de una personalidad propia y hasta cierto punto identificable.

En el caso del escritorio regio contamos con un documento de excepcional valor: el inacabado manuscrito del *Códice de Florencia*. A través de sus páginas podemos reconstruir todas las fases del proceso pictórico, desde la delimitación espacial a través de las orlas de enmarcamiento, a la definición final de las figuras ejecutadas por el maestro principal.

En primer lugar el iluminador ejecutaba un esbozo de la composición. Si se trataba de un taller con varios iluminadores, como era el caso del taller alfonsí, esta tarea le correspondía al maestro o maestros principales, pudiendo ser aplicados los colores, y trazadas las iniciales, por otros iluminadores y los aprendices. Este esbozo, ejecutado con lápiz de plomo y fácilmente corregible con miga de pan en caso de equivocación, dejaba un dibujo sutil que posteriormente quedaría anulado por la aplicación del color. El dibujo se perfilaba posteriormente con una tinta de color sepia que prácticamente anulaba el dibujo anterior, tal y como se percibe perfectamente en el *Códice Rico*. Una vez encajada la composición y ejecutado el dibujo, se procedía a la aplicación del oro. En el escritorio regio prácticamente no se utiliza la solución de pan de oro, tan sólo de forma esporádica en algunos elementos decorativos, como los listones que delimitan las orlas florales y geométricas de los manuscritos de las *Cantigas*, en la definición arquitectónica de algunas de sus estructuras,

Fig. 14.
Oro pincelado para
enriquecer tejidos
y mobiliario. CSM,
cantiga XX, Ms. T-I-
1, RBME, f. 32v-6.



letras capitulares, y en algunos elementos decorativos, tales como objetos metálicos de toda índole (armamento, elementos arquitectónicos, o piezas suntuarias; fig. 13). En todos los casos es perceptible una base de color rojizo lo que delata el uso de bol de Armenia. Además es muy habitual el uso de oro pincelado a modo de pigmento, especialmente para enriquecer tejidos (fig. 14).

También es frecuente el uso de plata para armamento así como para todo tipo de objetos metálicos, campanas, batientes de puertas y ventanas, armamento... Tanto el oro como la plata son siempre utilizados con matiz de carácter realista vinculado a la propia naturaleza del objeto al que se asocian.

Por el contrario son prácticamente inexistentes las superficies de pan de oro bruñido, ni a modo de fondos escenográficos sobre los que se destaquen las figuras, ni utilizado para cubrir grandes superficies. Sólo en tres ocasiones se utiliza un discreto fondo de pan de oro, y en todos los casos se utiliza para establecer un escenario celestial, una diferenciación espacial, con respecto al resto de los personajes de la escena: el Pantócrator de la cantiga C, f. 145r (fig. 15), el fondo dorado de la gruta de la cantiga CXCII, f. 252v-2 y el fondo de la gruta del nacimiento de la cantiga LXXX, f. 118r⁶². Esta ausencia del uso de los fondos de pan de oro marca una acusada diferencia con la producción francesa e inglesa contemporánea, estableciendo por el contrario cierta vinculación, desde un punto de vista estético, con la producción italiana coetánea, así como con la islámica.

62. En el caso de F también es prácticamente inexistente la aplicación de fondos de pan de oro. El más destacado es el de la escena de apertura del *Códice de Florencia*, Ms. B.R. 20, BNCF, f. 1r.



Fig. 15.
Pantocrátor sobre fondo
de pan de oro. CSM,
cantiga C, Ms. T-I-1,
RBME, f. 145r-3.

En lo que respecta a la forma de aplicar el color en el escritorio regio encontramos dos formas diferentes⁶³:

1. Un taller que sigue las pautas pictóricas de influencia francesa e inglesa en la que los colores se aplican de forma plana, con mucha masa pictórica, apenas sin gradación tonal, jugando con toques de aguada blanquecina para crear un cierto volumen. Normalmente estas figuras se perfilan con un grueso trazo de color negro. Los ejemplos más significativos que siguen esta técnica pictórica están en el *Lapidario*, Ms. h-I-15, RBME, el *Códice de los Músicos*, Ms. b-I-2, RBME, y la *Estoria de España*, Ms. Y-I-2, RBME.

2. Un taller que emplea el color de forma totalmente diferente, sobre una base de tono muy claro, lo aplica de forma acuarelada, muy diluido, creando una amplia gradación tonal que contribuye a crear volumen y contrastes lumínicos. Este taller utiliza además el color neutro del pergamino como base de la composición contribuyendo a la creación de espacios de gran naturalismo otorgándole un fuerte protagonismo a los “vacíos”⁶⁴. Esta técnica es heredera del llamado “estilo del papiro”⁶⁵, característica de la producción libraria del Mundo Antiguo que pervive principalmente

63. Esta distribución no es absoluta puesto que en los manuscritos trabajan varios maestros, algunos con estilos diferentes. No obstante podemos plantearlo a modo de dos grandes bloques generales.

64. “La valoración del vacío en el conjunto de las páginas, vacío que existe en cada miniatura realzando por polaridad la figura humana”. CHICO 1991, p. 128.

65. WEITZMANN 1990. Desde que Weitzmann lo acuñara, todas las publicaciones que han hecho referencia a la imagen en el libro antiguo y su influencia en el periodo medieval siguen utilizándolo.

en el entorno bizantino e islámico, especialmente vinculada a textos de naturaleza científica que implican un alto realismo en su representación, tales como herbarios, textos astronómicos, fisiólogos o tratados médicos, aunque también está presente en otro tipo de manuscritos. Por otra parte quisiéramos insistir en que esta sensibilidad cromática y el uso de los fondos neutros se mantiene igualmente viva en el ámbito italiano durante el periodo bajomedieval. Ejemplos fundamentales de este uso del color serían los *Códices de las Historias*, Ms. T-I-1, RBME, y Ms. B.R. 20, BNCF, o el *Libro de los Juegos*, Ms. T-I-6, RBME.

En el taller regio la gama de colores predominantes fueron los rojos, azules, verdes y ocre, aunque también utilizaron delicados tonos rosáceos que tomaron un especial protagonismo en las vestiduras de las *Cantigas*. El color se utilizaba con un criterio estético absoluto, combinándose de manera armónica, y buscando el equilibrio constante, incluso convirtiéndose “en un elemento más de la ordenación compositiva de las miniaturas”⁶⁶.

El color se aplicaba por manchas cromáticas, realizándose todos los elementos de una escena que tenían dicho color. A continuación se procedía a la aplicación de otro tono. Esta primera fase se hacía aplicando el color de forma plana, para posteriormente modelarlo con luces y sombras, bien a través de un tono más oscuro o más claro del mismo color, o con aguadas de blanco para dar luz, o de negro o azul para oscurecer.

Una vez se había aplicado el color a los personajes, las arquitecturas, el paisaje, se procedía a dar por concluidas las figuras, realizándose entonces los rostros y las manos, labor que le correspondía al maestro principal. En el inacabado *Códice de Florencia* son múltiples las cantigas que encontramos a falta de realizar esta última fase, por lo tanto los rostros y las manos han quedado únicamente definidos como esbozos. En el *Códice Rico* las carnaciones han sido realizadas con una base muy tenue de color sepia sobre el que se aplican algunas sombras o matices anatómicos, y se enriquecen con toques rosados en labios y pómulos, perfilándose sutilmente los rasgos (fig. 16).

La última fase del proceso pictórico era la de protección de los pigmentos aplicados, la *lucidatura*, consistente en la aplicación con el pincel de una especie de barniz transparente que se realizaba con albumen y goma arábica disuelta en agua, añadiendo a la mezcla una pizca de miel, si siguiésemos las indicaciones del anónimo iluminador del *De Arte Illuminandi*, uno de los principales recetarios medievales específicamente destinado a la iluminación de manuscritos. El efecto resultante era por una parte la protección de los pigmentos y del oro aplicado en el pergamino, y por otra la de obtener una mayor luminosidad de los colores y un brillo homogéneo en toda la página. En el caso del *Códice Rico* la aplicación de este barniz se aprecia a simple vista.

Por lo que respecta a las manos que pudieron intervenir en el manuscrito, aunque toda la obra respira un estilo común, tanto en la técnica pictórica utilizada como en la composición de las escenas, se pueden identificar al menos 3 maestros. Uno de ellos interviene en el primer cuaderno, realizando figuras más estilizadas, y con gran dominio de la ejecución del sombreado y la aplicación del color. El otro actúa de forma mayoritaria en el resto del manuscrito, utilizando un canon más

66. CHICO 1991, p. 129.



Fig. 16. Aplicación del color acuatelado, utilizando el pergamino como base neutra. CSM, cantiga XLIII, Ms. T-I-1, RBME, f. 64r.



Fig. 17.

La R de “Rosa” ha quedado sin realizarse. CSM, cantiga X, Ms. T-I-1, RBME, f. 17v, columna b.

robusto, pero igualmente hábil en la técnica pictórica, y un tercero parece advertirse de forma esporádica en algunas zonas del códice⁶⁷. El trabajo de los iluminadores al igual que el de los rubricadores, estuvo distribuido por cuadernos, lo que de nuevo refuerza la idea de un trabajo en equipo perfectamente estructurado.

PROCESO DE REALIZACIÓN DEL MANUSCRITO

Gracias a la información que nos proporciona el inacabado *Códice de Florencia*, todo indica que una vez que se había copiado el texto del poema se procedía a copiar la notación musical en los pentagramas preparados a tal efecto. Igualmente, la escritura del texto precedía siempre la de su iluminación correspondiente. Una vez que se habían llevado a cabo texto e imagen de una cantiga, se procedía a la finalización de la misma, realizándose las iniciales, el repertorio decorativo asociado al texto, títulos corrientes, cintas de remate de línea..., y en el caso de las imágenes los *tituli* que acompañan a cada viñeta. En primer lugar se realizarían las iniciales de gran formato, aquellas que preceden a la primera estrofa del poema, y posteriormente se harían las iniciales secundarias, trazando en un primer lugar el cuerpo de la letra, siguiendo las pautas establecidas por las letras guía dispuestas por el copista, para desarrollar en un segundo paso la decoración de filigrana que acompaña a las iniciales⁶⁸. En nuestro manuscrito algunas de estas iniciales secundarias han quedado sin finalizar (fig. 17). En el caso de la numeración a modo de título corriente encontramos

67. La distribución de los diferentes maestros a lo largo de los cuadernos del manuscrito se presentará próximamente en un artículo de Laura Fernández sobre los manuscritos de las CSM tratados de forma conjunta.

68. En el índice no se ha llevado a cabo la decoración de filigrana quedando definido tan sólo el cuerpo de las iniciales.



Fig. 18.

Tituli que se adaptan a los elementos que sobresalen de las viñetas. CSM, cantiga CXIII, Ms. T-I-1, RBME, f. 254r-4.

mínimos errores, como la confusión de la imagen de la cantiga 9, VIII, que aparece como X, o el de la cantiga XII que no ha sido realizado.

Por lo que respecta a los *tituli* que acompañaban las viñetas, éstas igualmente se llevaron a cabo al final del proceso, como denota el hecho de que en múltiples ocasiones la tinta monte sobre los pigmentos de algunas figuras que han sobrepasado su espacio para introducirse en el franja destinada a la viñeta, o que la escritura tenga que adaptarse a elementos que sobresalen desde la viñeta (fig. 18). Además el contenido de estos *tituli*, como ya se ha dicho, hace referencia explícita a la imagen que se desarrolla en la viñeta, y no necesariamente a los versos del poema, por lo que depende necesariamente de la iluminación. El hecho de que se realizaran en último lugar explica que muchos de ellos quedaran sin terminar (fig. 19), y de forma muy significativa aquellos especialmente complejos por la conceptualidad del elemento representado, principalmente los relacionados con las cantigas de loor, y por lo tanto más complicados en su redacción.

AGENTES QUE INTERVINIERON EN SU REALIZACIÓN: COPISTAS E ILUMINADORES

El hecho de que tanto el *Códice Rico* como el *Códice de Florencia* se encuentren mutilados en su parte final, nos ha privado de un posible colofón que indicara una autoría material como figura en otros manuscritos de la Cámara Regia⁶⁹. Quisiéramos insistir, como ya se ha aclarado en otro

69. Tan sólo disponemos del nombre del citado Martín Pérez de Maqueda, que firma el colofón de la IV parte de la *General Estoria* en 1280 como cabeza de un grupo de escribanos y Millán Pérez de Aillón, que firma el colofón del *Fuero Real* en 1255.



Fig. 19. Cantiga CXCI, los dos últimos *tituli* no se han realizado. CSM, Ms. T-I-1, RBME, f. 255v.

estudio, que no podemos considerar a Juan González, *Johanes Gundisalvus*, como el copista del *Códice de los Músicos*, Ms. b-I-2, RBME, f. 361v, ya que el tipo de escritura de su rúbrica delata una mano mucho más tardía⁷⁰. Tan sólo contamos con la referencia del mencionado Andrés, un clérigo que escribe loores a la Virgen y que firma un pliego de pergamino en la cantiga CLVI del *Códice Rico*, sin que quede en absoluto clara una posible ejecución por su parte⁷¹.

Los datos relativos a la parcela artística son prácticamente inexistentes, como ya hicieron notar Guerrero Lovillo y Gonzalo Menéndez Pidal. Tan sólo es citado explícitamente Pedro Lorenzo, que “pintava ben e agina” los libros de Santa María, tal y como se nos narra en la cantiga CCCLXXVII⁷², por lo que parece claro que se trataba de uno de los iluminadores del escritorio regio, y quien al parecer se benefició de una escribanía en Villa Real (Ciudad Real)⁷³. Según Guerrero Lovillo tendríamos que identificarlo como el maestro principal del *Códice Rico*⁷⁴, aunque curiosamente aparezca su referencia en la parte final de la compilación mariana, por lo tanto sólo en el *Códice de los Músicos* y en el de *Florenia*, y sin que tengamos ninguna información adicional que nos lleve a dicha conclusión. Para Torres Fontes, Pedro Lorenzo pudiera tratarse del mismo “Pero, pintor de imágenes”, citado en 1268 en el *Repartimiento de Murcia*⁷⁵. Junto a esta referencia, está documentado un tal Juan Pérez, pintor del rey, que tenía su residencia en la ciudad de Sevilla en 1261⁷⁶, y que para García Solalinde fue el responsable del *Códice de Florenia*⁷⁷, aunque no disponemos de ningún dato documental que corrobore esta afirmación, además de existir más de 20 años entre el dato proporcionado en el *Repartimiento* y la ejecución del manuscrito. Estas mínimas referencias, dadas a conocer ya en los estudios clásicos sobre la materia, nos hablan de laicos, aunque la presencia de clérigos en otras fases de la elaboración de los manuscritos –en las propias *Cantigas* se nos habla de un monje que hacía primorosas letras con oro, azul y rosa, en la cantiga CCCLXXXIV–así como la imagen del f. 1r del *Libro de los juegos*, en la que uno de los personajes está tonsurado, hacen pensar en la participación conjunta de clérigos y laicos en este proceso.

A pesar de la escasez de información, es lógico pensar que fueron muchos los iluminadores que trabajaron en la corte, tal y como se puede apreciar examinando los manuscritos, posiblemente de procedencias muy dispares y con tradiciones pictóricas diferentes, contribuyendo a la riqueza y personalidad distintiva de los manuscritos de la Cámara Regia.

70. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 2008-2009.

71. Véase estudio paleográfico del presente volumen.

72. “Fez un miragr’a Reynna / Santa Maria do Porto / Por un ome que se tijna / Con ela, e os seus liuros / Pintava ben e agina. / Asi que muitos outros / De saber pintar uençia”.

73. FILGUEIRA 1979; SÁNCHEZ CANTÓN 1949, pp. 472-473 y 1979, pp. 267-294.

74. GUERRERO LOVILLO 1949, p. 33.

75. *Repartimiento de Murcia* 1960, p. 75.

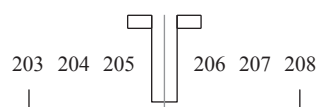
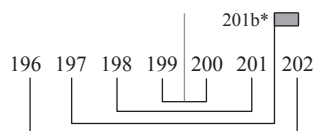
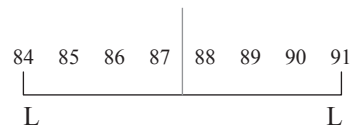
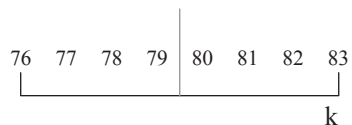
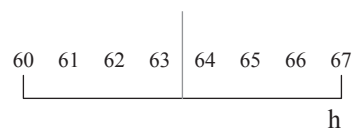
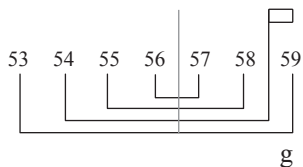
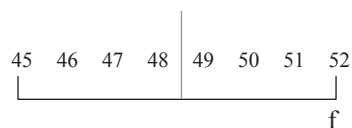
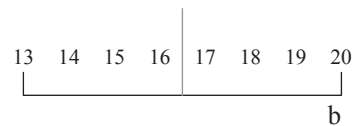
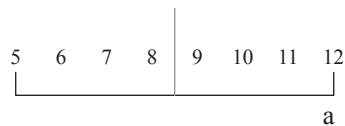
76. GONZÁLEZ SIMANCAS 1905; BALLESTEROS-BERETTA 1913, p. 150, documento nº 115.

77. GARCÍA SOLALINDE 1918, p. 146.

A pesar de que tradicionalmente se había mantenido que el *Códice Rico* había quedado depositado en la Capilla Real sevillana hasta que Felipe II lo reclamó para llevarlo al Escorial, recientes estudios han demostrado que su periplo resultó mucho más ajetreado e interesante⁷⁸. La documentación nos ha dejado ver que el manuscrito fue reclamado por el heredero para ser reincorporado al patrimonio librario de la Corona, lo que explicaría su traslado al Alcázar de Segovia en el que sabemos se encontraba gracias a los mencionados inventarios de los años 1503 y 1505. De esta etapa nos han quedado algunas huellas e intervenciones posteriores, como las citadas prosificaciones castellanas de las 25 primeras cantigas, algunas pruebas de pluma y apuntes, como las que vemos en los folios 44v y 98r, o el deseo de finalizar los *tituli* de las viñetas de los folios 223r, 224r y 225r. Del alcázar segoviano viajaría a Simancas por orden de Felipe II para ir a parar posteriormente a su biblioteca personal, finalizando su viaje en los plúteos escurialenses en el año 1576, momento en el que ingresó la biblioteca del monarca en la sede laurentina. Allí fue reencuadernado y catalogado, como delatan las anotaciones del f. 4r, y consultado, como nos revela la nota aclaratoria del f. 254r, y los estudios de la época que lo utilizaron como fuente, como las obras de Argote de Molina. Entre sus muros descansó durante más de 2 siglos hasta que llevó a cabo algunos viajes, uno a Madrid por cuestiones de estudio, en relación a la edición que llevó a cabo la Academia, y otro por motivos menos honrosos, ya que fue la guerra la que exilió a nuestro manuscrito, que sería recuperado posteriormente para, ahora sí, descansar ininterrumpidamente en los plúteos de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial⁷⁹.

78. Para la fortuna de los ejemplares de las *CSM* véase FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 2008-2009.

79. Desde esta nota quisiéramos agradecer la labor que desde la biblioteca se ha llevado a cabo durante décadas para velar por la seguridad de nuestro patrimonio librario, y muy especialmente agradecer a D. Jose Luis del Valle su trabajo y su constante dedicación para preservar y dar a conocer adecuadamente los fondos escurialenses.



Esquema de cuadernos del *Códice Rico* de las *Cantigas de Santa María*, Ms. T-I-1, RBME.

Leyenda:

Letras al final y principio de cuaderno = signatura.

☐ = folio desaparecido.

(*) Folio en blanco reintegrado en lugar del folio que ha sido cortado.

